

Métrica, espacio dramático y estructura de la comedia: el caso de *Cada uno para sí*

Fausta Antonucci
Università di Roma Tre

1. Mi propósito de hoy es el de seguir profundizando en un camino de investigación que me ha sido abierto por unos trabajos de Marc Vitse sobre la relación entre polimetría y estructuras dramáticas en el teatro áureo español. Hace algunos años, intenté, a partir de esos trabajos, un análisis de la estructura de *La dama duende* (1629), una de las primeras comedias de capa y espada compuestas por Calderón¹. Ahora, quiero volver sobre el tema, analizando otra comedia calderoniana del mismo subgénero, pero mucho más tardía: *Cada uno para sí*, compuesta probablemente entre 1652 y 1661².

De entre las muchas propuestas que buscan en la obra teatral áurea unidades estructurales coherentes, las que respetan más de cerca su especificidad son, en mi opinión, dos: una, más atenta a las evidencias visuales del espectáculo áureo; otra, más atenta a la sustancia verbal y auditiva de la representación. La primera considera como unidad segmental básica el cuadro, cuyo deslinde viene dado prioritariamente por un cambio total de personajes en coincidencia con un cambio espacial³; la segunda, defendida por Vitse, juzga que el criterio príncipe para deslindar las unidades segmentales básicas debe ser el de las variaciones de forma métrica. Esta prioridad se justifica, según Vitse, por la fluidez del espacio escénico áureo (el concretamente visible en el tablado) con respecto al espacio dramático (el que se construye a través de las

¹ Antonucci, 2000.

² Ruano, 1982, p. 100.

³ La definición más detallada de cuadro se encuentra en Ruano, 1994a, pp. 291-294; pero se trata de un concepto que ha sido manejado con anterioridad por otros estudiosos, entre los que recordaré al menos a Varey, 1976 y Oleza, 1981.

palabras de los personajes). De ahí que, en su opinión, los cambios espaciales no puedan constituirse en base estructurante de la obra⁴. Vitse subraya además la necesidad de jerarquizar entre las secuencias métricas que componen una comedia, puesto que no todas tienen la misma consistencia y la misma autonomía; habla por tanto de macro- y microsecuencias, y de la necesidad de diferenciar entre formas métricas englobadoras y formas métricas englobadas⁵. El estudioso propone, para deslindar la macrosecuencia, los mismos criterios que utiliza Ruano para deslindar el cuadro, aunque invierte el orden dándole la prioridad ya no al cambio de lugar sino al cambio métrico: con lo cual, el cambio de lugar que no coincide con un cambio métrico no se constituye en límite de macrosecuencia.

Por otro lado, pueden darse casos de coincidencia de cambio métrico, espacio-temporal, escénico y escenográfico, sin que Vitse considere que haya cambio de macrosecuencia, por existir una fuerte continuidad de situación dramática⁶. Esto introduce, evidentemente, una buena dosis de subjetividad; además, no siempre el análisis segmental basado en la métrica lleva a resultados unívocos, pues puede no ser tan fácil jerarquizar entre las secuencias, sobre todo en esas obras donde más frecuentes son los cambios de forma métrica, y/o donde los cambios espaciales son pocos e irrelevantes en la organización estructural⁷. Pero, en el caso de *Cada uno para sí*, la propuesta metodológica de Vitse responde perfectamente a la realidad del texto y se muestra muy productiva; veamos cómo, y qué resultados arroja con vistas a una interpretación de la comedia.

2. *Cada uno para sí* presenta los rasgos típicos de la comedia de capa y espada: ambientación contemporánea y urbana; intriga bastante complicada centrada en dinámicas de amor y celos protagonizadas por damas y caballeros de pequeña y media nobleza, acompañados por sus respectivos criados y criadas. El sistema de los personajes se articula en torno a dos parejas: don Félix y doña Leonor, enamorados el uno del otro pero aquejados por celos recíprocos aunque injustificados; don Carlos y doña Violante, cuyo amor es menos firme, puesto que Carlos se enamora también de Leonor y Violante, por despecho, se enamora de Félix. Un tercer galán, don Enrique, también está enamorado de Leonor. Félix es amigo tanto de Carlos como de Enrique, pero Carlos y Enrique son enemigos por el amor de Leonor. Ninguno de los dos sabe sin embargo que Leonor es la amada de Félix, y Félix tampoco sabe que la dama por la que sus amigos han entrado en competencia es Leonor. Asimismo, Violante, que es prima de Leonor, no sabe que don Félix es el galán de su prima. A imitación de las complicaciones amorosas de los amos, los criados también forman un triángulo, con Juana, criada de Leonor, que corresponde tanto al amor de Simón, criado de Enrique, como al de Hernando, criado de Félix. Los dos ancianos padres de las damas son, el uno enemistado con Carlos, por

⁴ Vitse, 1985, p. 26.

⁵ Vitse, 1998.

⁶ Véase por ejemplo Vitse, 1988, p. 279 (sobre *El alcalde de Zalamea*) y Vitse, 1998, pp. 59-60 (sobre *El burlador de Sevilla*).

⁷ Lo cual sucede sobre todo en la producción de Lope de Vega, tanto en comedias urbanas como en dramas, pero también, por ejemplo, en los autos sacramentales calderonianos (véase al respecto Antonucci, en prensa).

haber dado que hablar con su cortejo a Violante, el otro con Enrique, pues lo ha visto debajo de las ventanas de su hija Leonor. Tras una larga serie de equívocos y un duelo, el enredo se resuelve en el final con la creación de dos parejas matrimoniales, formadas por don Félix y Leonor y por don Carlos y Violante.

Desde el punto de vista de la organización espacial, *Cada uno para sí* se caracteriza por el vaivén Toledo-Madrid que marca el primero y el segundo acto, y por una alternancia entre ambientaciones exteriores e interiores que se suceden a menudo en el ámbito de la misma macrosecuencia, sin que el paso de fuera a dentro o viceversa coincida con un cambio de forma métrica y con un cambio total de personajes en el tablado. Si se observa el esquema final, podrá apreciarse que el dramaturgo mantiene el mismo metro en el paso de casa de don Enrique a casa de doña Leonor (I acto, macrosecuencia 2), en el paso de la casa de doña Violante a unas calles cercanas (II acto, macrosecuencia 2), en el paso de la posada de don Félix a la casa de Violante, y nuevamente de la posada a los jardines cerca del Tajo (III acto, macrosecuencias 1 y 2). Si se atiende a los criterios que según Ruano definen el cuadro, es decir a los cambios espacio-temporales, todos estos desplazamientos espaciales deberían constituirse en otros tantos deslindes de cuadros. Pero el hecho es que, en esta comedia, la continuidad escénica (acompañada, y no por casualidad, por la continuidad métrica) priva sobre la verosimilitud de la sucesión espacio-temporal. Veámoslo un poco más de cerca.

En el v. 756 «*vanse*» Hernando y Simón (en casa de don Enrique) y «*sale Juana quitándose el manto*» (en casa de Leonor). Juana —que se había marchado de casa de don Enrique recién en el v. 734— oye llegar a Hernando después de sólo cuatro versos. La continuidad de personajes es evidente: en los vv. 708-726 Juana había estado hablando con Simón, y había huido de casa de don Enrique al ver llegar a Hernando (vv. 727-734); tras 22 versos de diálogo entre Simón y Hernando, en el v. 761 Juana habla ahora con Hernando. Esta continuidad es lo que le interesa al dramaturgo, que no una correspondencia verosímil entre desplazamientos espaciales e intervalos temporales: porque, de ser así, entre la ida de Hernando (v. 756) y su llegada a casa de Leonor como mínimo hubieran debido mediar veintidós versos, los mismos que separan el momento en que Juana se va de casa de Enrique (v. 734) de su llegada a casa de Leonor (v. 756).

Más marcado y evidente se hace el intento de continuidad en la segunda macrosecuencia del II acto. Aquí, el paso de Carlos de casa de Violante a la calle sólo viene subrayado por sus palabras («Y ya que estoy en la calle», v. 1953); pocos versos después («Ven Hernando; pues que cerca / de casa me halla el aviso, / esperarás un instante / mientras a Félix escribo», vv. 1986-1990), debemos entender que se ha pasado de la calle a la casa de Carlos; esto es evidente cuando llegan Félix y Enrique, apeándose de sus caballos (v. 2012), y Félix dice a Enrique «que a su casa os he traído» (v. 2042), y Carlos afirma «que nunca digan los siglos / que al que se entró por mis puertas / al lado de tal amigo, / del hospedaje la ley / no le valió» (vv. 2056-2060)⁸. Luego se pasa otra vez a la calle, cuando Enrique, que ha descubierto en Carlos a su enemigo y rival, decide irse para una posada, y Félix lo sigue, sin que haya más indicadores de desplazamiento

⁸ A la luz de estas consideraciones, la acotación que Ruano añade después del v. 1952 («[*Entra por una puerta y sale por otra*]») es como mínimo insuficiente, pues debería ponerse otra en el v. 1996, para señalar el paso de la calle a la casa. Pero lo más probable es que ningún movimiento escénico marcara el desplazamiento del personaje de dentro a fuera y de fuera a dentro.

espacial que la frase de Simón «En esta esquina / esperándome imagino / que está parado» (vv. 2125-2127).

Análogamente sucede en la primera macrosecuencia del III acto —donde en el espacio de pocos versos se pasa, de la posada donde alojan Félix y Enrique, a la calle, a las puertas de la casa de Violante, y finalmente a una sala de la misma casa⁹— y en la segunda macrosecuencia del III acto —donde vemos a Félix y Hernando que, inmediatamente después de haber salido de su posada, se encuentran con Violante y Leonor tapadas en los jardines cerca del Tajo. Aquí es más evidente que nunca la falta de correspondencia entre el tiempo dramático real y el intervalo temporal que debería mediar, si se buscara la verosimilitud, entre un espacio y otro. Espacio y tiempo, de hecho, se solapan y se funden con extrema fluidez, porque, como nos enseña Arellano¹⁰, no es lo verosímil lo que busca el dramaturgo, sino una acumulación de sucesos cuanto más rápida mejor, porque sorprenderá más, por ingeniosa y peregrina.

No estaría de más notar quiénes son los personajes que protagonizan estos desplazamientos caracterizados por una continuidad métrica. En I, 2, se trata de los criados Juana y Hernando; en II, 2, se trata de Carlos; en III, 1 se trata de Félix y Enrique; en III, 2 de Félix y Hernando. En suma: los tres galanes protagonistas, el criado de Félix y la criada de Leonor, la única mujer a la que, por su estatuto subalterno, se ve pasando de un espacio a otro (y de un hombre a otro). El movimiento realizado a la vista de los espectadores, en el espacio dramático aunque no escénico (de abierto a cerrado y de cerrado a abierto), no está hecho para las damas. Y, pues el tratamiento del espacio es, inevitablemente, proyección de una visión del mundo¹¹, esto confirma al público en la idea de que a la dama le pertenece el espacio cerrado de la casa, ya que cuando sale sólo lo puede hacer de incógnito, tapada, y que el espacio abierto y el movimiento libre sólo le pertenecen de derecho a los galanes (o a los subalternos, que no tienen honor que salvarguardar).

3. Pero en la comedia existen también momentos de coincidencia entre cambio de metro y cambio de espacio, que constituyen el deslinde de las macrosecuencias. El hecho de reconocer en éstas las articulaciones mayores de la pieza no descende de un mero afán clasificatorio, sino de una constatación analítica: la segmentación en macrosecuencias ayuda a entender mejor cómo se organiza, dramáticamente, la intriga de *Cada uno para sí*.

La perfecta coincidencia entre cambio espacial y cambio métrico, por ejemplo, subraya la importancia del paso de Toledo a Madrid (de I, 1 a I, 2) y de Madrid a Toledo (de II, 1 a II, 2). Salta a la vista, en este sentido, la simetría entre I, 1 y II, 1: ambas macrosecuencias son monométricas, ambas son en romance (*é-o* y *é-a*), ambas se ambientan en los dos polos espaciales de la acción, y ambas preluden a un desplazamiento del protagonista Félix al otro espacio, pues en I, 1 se anuncia su paso de Toledo a Madrid, y en II, 1 su paso de Madrid a Toledo. Paralelamente, mientras que en I, 1 don Félix se relaciona con su amigo don Carlos, que, habiendo estado en Madrid,

⁹ Analizo la escasa precisión de los indicadores de desplazamiento espacial de esta macrosecuencia en Antonucci, 2002, pp. 72-73.

¹⁰ Arellano, 1988.

¹¹ Lotman, 1973.

acaba de volver a Toledo, en II, 1 don Félix se relaciona con su otro amigo, don Enrique, que, al revés, está en vísperas de viajar de Madrid a Toledo. Si no bastara el desarrollo de la intriga a mostrárnoslo, la presencia de don Félix en ambas macrosecuencias iniciales, primero con don Carlos, luego con don Enrique, nos prueba que es él el verdadero protagonista y el gozne de la relación triangular que se establece entre los tres amigos. Además, estos desplazamientos de una ciudad a otra vienen motivados, fundamentalmente, por el amor de Félix hacia Leonor: y este amor es uno de los móviles de la intriga, y el único entre los amores que nos muestra el dramaturgo que motive un cambio de espacio¹². Para evitar posibles lecturas moralistas (como la que, por ejemplo, hace Ruano)¹³, no diré que esto se explica por ser el amor entre Félix y Leonor el único sincero, recíproco y exento de vacilaciones; simplemente diré que, desde el punto de vista de la organización de la intriga, es el único amor “protagonista”. De hecho, es también el primero que se nos muestra en el tablado, en I, 2. En esta segunda macrosecuencia del primer acto es sin embargo necesario deslindar tres microsecuencias distintas. La primera, en redondillas (vv. 581-908), se centra en la dinámica triangular que une a Simón, Juana y Hernando, mostrando sus relaciones instrumentales con los amos, dirigidas al mero aprovechamiento económico, y su interés prioritario por el dinero. El contraste con las décimas (vv. 909-958), metro tradicional de las quejas de amor, no puede ser más marcado, pues en este pasaje se nos muestra un amor desinteresado y noble, el que une a Leonor y Félix. El paso al romance *á-a* coincide con la llegada del padre de Leonor y con el comienzo de una larga secuencia de escondites, equívocos y celos, que rompen la armonía entre los dos enamorados.

Si I, 2 desarrolla el amor entre Félix y Leonor, II, 2 presenta con algún detalle la relación entre Carlos y Violante. Existen paralelismos que observa también Ruano: por ejemplo, si las dudas de Félix acerca de la fidelidad de Leonor no son justificadas, sí lo son las acusaciones de inconstancia que Violante le echa en cara a Carlos; o también: si en I, 2 era Félix quien entraba en casa de Leonor, pero con su consentimiento, en II, 2 es Carlos quien entra en casa de Violante, pero sin que la dama lo haya invitado. Como I, 2, sin embargo, II, 2 no se centra exclusivamente en la intriga amorosa. La primera microsecuencia de que se compone, en redondillas (vv. 1739-1838), muy corta, nos muestra por vez primera juntas a Leonor y a Violante, y empieza a mostrarnos la diferencia de carácter entre las dos damas, a través de los cumplidos de Violante, que por rebuscados llegan a ser algo groseros (vv. 1756-1764)¹⁴, y de su insistencia en querer saber la causa de la tristeza de Leonor.

La segunda microsecuencia, en romance *í-o* (vv. 1839-2284), se centra en don Carlos, y en sus desafortunados encuentros con todas las personas que tienen alguna queja con él: primero, con Violante y con Leonor, en casa de Violante; luego, ya en su casa, con don Enrique. Toda esta microsecuencia tiene, a mi modo de ver, un acusado

¹² Pues ni Carlos volviendo a Toledo, ni Enrique yendo a Toledo, siguen motivaciones de amor sino, más bien, de honor y de deber.

¹³ Ruano, 1982, pp. 114-117.

¹⁴ Algo que nota también Ruano, 1982, p. 120: «... there is an unexplained rivalry between the two from the beginning (vv. 1765-69) (perhaps a foreboding of things to come, or Violante's envy of Leonor's beauty [v. 3751], or Violante's inferiority complex with a woman living in the provinces would feel towards a woman living in Madrid [v. 1765-69])...».

carácter cómico: cómicos son los intentos de Carlos de justificarse con Violante por su inconstancia amorosa, cómico su desconcierto cuando ve aparecer, en sustitución de Violante que se ha ido desdeñosa (y que por supuesto ignora que la dama madrileña a la que cortejaba Carlos es precisamente su prima), a Leonor que le echa en cara su comportamiento mentiroso; y cómica es la secuencia del encuentro entre don Carlos, don Félix y don Enrique, por las complicaciones que surgen de las preocupaciones de honra de los tres galanes. Así, don Carlos y don Enrique entablan un duelo pero lo interrumpen cuando Félix les recuerda que su amistad con Enrique y su calidad de huésped deberían impedirlo; Carlos le cede entonces su casa a Enrique pero éste la rechaza, por ser Carlos su enemigo; Félix duda sobre qué hacer pero luego decide que se irá con Enrique por lo de «con quien vengo, vengo»; Enrique aprende que debe ser el informante de Carlos (que había pedido un hábito de Santiago); Carlos vuelve para darle a Enrique su dirección para el desafío; Enrique le devuelve la gentileza anunciándole que suspenderá su queja personal hasta que Carlos haya hecho las paces con sus enemigos toledanos. En sí, toda la secuencia podría ser una buena ilustración de la nobleza de los galanes, que compiten en cumplidos y escrúpulos de honra; pero, precisamente su escrupulosidad excesiva y reiterada acaba por ser cómica, y esto lo subrayan los comentarios de los criados, con los que el dramaturgo salpica toda la secuencia. Doy sólo dos muestras: Simón pregunta «¿Es ésta la cena, Hernando, / que había de prevenirnos?», y Hernando: «Sí, Simón, ésta es la cena, / y escena de un poeta, amigo / de cuchilladas, adonde / no hay tapada ni escondido» (vv. 2085-2090); y más adelante, otra vez Simón: «¿Qué dices de aquesto, Hernando?», y Hernando: «Que son grandes enemigos / tanto que, de puro honrados, / ni cenamos ni reñimos» (vv. 2227-2230). La burla socarrona, el comentario metateatral, le quitan a la secuencia toda posible gravedad, y la sitúan en ese ámbito característico de la comedia de capa y espada en el que, como señala Arellano¹⁵, el honor suele recibir un tratamiento más bien cómico.

En II, 3 volvemos a casa de Violante, para ver otra vez a las dos primas, en relación, esta vez, con don Félix. La primera microsecuencia, en silva de pareados (vv. 2285-2362), detalla el contraste entre las dos damas, que se va acentuando cada vez más. Ante una Leonor silenciosa, que a lo sumo se permite algún que otro comentario aparte, Violante habla de la traición de Carlos, de lo fea que debería ser su dama madrileña, y de lo fino y galán que ha sido el forastero que, en apertura de la comedia, acudió a su pedido de ayuda en defensa de Carlos. Ahora (de estas coincidencias vive la comedia calderoniana de capa y espada) entra precisamente Félix, el galán forastero del que Violante se ha enamorado, con un recado de Enrique para el padre de Violante. Su entrada coincide con el paso al romance *á-e* (segunda microsecuencia): Violante no tiene ningún reparo en mostrarse muy disponible hacia el caballero, despertando los celos de Leonor que, habiendo quedado sola con Félix, le reprocha a su vez lo que cree una infidelidad. El cierre del segundo acto es, así, perfectamente especular al cierre del primero, centrándose en los equívocos que amenazan la pareja protagonista.

El acto tercero, tripartito como el segundo, se abre como los demás con una macrosecuencia monométrica, en romance *á-o* (vv. 2597-3130), que retoma la situación

¹⁵ Arellano, 1988.

de II, 3, pero avanzando en el desarrollo de la acción. Don Félix debe volver a casa de Violante, donde se enfrenta otra vez con las *avances* de ésta y trata de rechazarlas sin ser grosero; al tener que irse Violante, otra vez Félix queda solo con Leonor; los dos intentan explicarse recíprocamente, pero la llegada de los dos padres les impide llegar a una conclusión; además, Violante le declara a su prima que ha decidido enviar un billete al caballero desconocido para citarle en los jardines cerca del Tajo, y Leonor se resuelve a ir también para evitar que Violante le robe a su amado. III, 2, también monométrica, en redondillas, es muy corta (vv. 3131-3358): se centra en el desconcierto de Félix al recibir el billete y en el juego de las dos damas, acompañadas de sus respectivas criadas, que se muestran alternativamente a Félix tratando de atraerle, y terminando de sumirle en la perplejidad. Al acabar la microsecuencia, las dos primas son ya rivales y enemigas declaradas, como no podía ser menos. Es la primera vez que vemos salir a Leonor, mientras que a Violante la habíamos visto ya en I, 1 salir a la calle, tapada, a pedir ayuda para don Carlos; es evidentemente un contraste buscado por el dramaturgo, que nos muestra a Leonor siempre en casa, salvo cuando la desenvoltura amorosa de su prima la obliga a sacrificar su recato en nombre de su amor.

La macrosecuencia conclusiva de la obra se compone de dos movimientos: una microsecuencia en romance *é-e* (vv. 3359-3676), y otra en romance *í* (vv. 3677-3796). Estamos en un espacio abierto cuyas connotaciones son antitéticas con respecto al espacio festivo de los jardines cerca del Tajo, donde se ambientaba la parte final de III, 2: al castillo de San Cervantes se alude, desde el segundo acto, como lugar retraído, aislado, propicio para los duelos. De hecho, en nuestra comedia es el espacio donde se ambienta el momento de máxima tensión entre los tres galanes protagonistas. Carlos y Enrique se han citado allí para desafiarse; pero, como en II, 2, sus escrúpulos de honra los llevan a aplazar continuamente la efectiva realización del duelo, con efectos algo cómicos¹⁶; para resolver la situación, que parece haberse estancado en una serie indefinida de cumplidos, Enrique le pide a su contrario que prometa no cortejar a la dama que ha motivado la enemistad de ambos; y los ánimos vuelven a inflamarse más que nunca, aunque los dos caballeros tengan que reconocer que la dama de su corazón (a la que todavía no han nombrado) no ha dado señales de interés a ninguno de los dos. Félix, que escucha “al paño” desde el comienzo de la microsecuencia, está pues en condiciones de atar cabos no bien Carlos pronuncia por fin el nombre de Leonor: satisfecho de la firmeza y el honor de su amada, por primera vez se enfrenta a sus dos amigos, en vez de poner paz, que era a lo que había llegado allí avisado por Simón. Pero no se vaya a creer que el duelo por fin puede empezar, pues de lo que se trata ahora es de establecer quién debe combatir primero con quién... En suma, que cuando finalmente se deciden a que cada uno debe combatir para sí contra los otros dos, llegan los padres de Violante y de Leonor a interrumpir el duelo, con lo cual se pasa a la segunda y última microsecuencia.

La comicidad que salpicaba la secuencia del duelo invade también el desenlace, aunque con matices algo distintos. Los vínculos de parentesco y amistad se aflojan, y

¹⁶ Efectos parecidos a los que caracterizan el duelo entre don Luis y don Manuel en el final del III acto de *La dama duende*, según explica muy bien Ruano, 1994b, p. 277 (con un planteamiento muy diferente, y con el que me encuentro más de acuerdo, que el de su edición de *Cada uno para sí* de 1982).

cada personaje juega por su cuenta, reelaborando el «cada uno para sí» del título¹⁷. Todos, menos Leonor y Félix, se ven burlados en sus expectativas, en una cadena de decepciones cuyo efecto es decididamente cómico. Don Diego, temiendo que su honor haya sido empañado por Enrique, lo obliga a casarse con su hija Leonor, aun sabiendo que don Luis lo pretendía como yerno suyo; Enrique acepta, aun sabiendo que Leonor es la amada de Félix; pero ambos se ven decepcionados por la declaración recíproca de Leonor y Félix; don Luis se apresura entonces a ofrecerle a Enrique la mano de Violante, y Enrique acepta para vengarse del desprecio de Leonor; pero aquí es donde Violante y Carlos se declaran; y a don Luis no le queda sino aceptar el hecho cumplido, como le aconseja don Diego utilizando las mismas palabras que don Luis le había dirigido antes a él. La comicidad se extiende pues hasta involucrar al sector de los ancianos, lo cual no es de extrañar en un subgénero, como el de la comedia de capa y espada, en el que tradicionalmente los guardianes del honor terminan burlados, y en el que el tratamiento del tema del honor es fundamentalmente cómico¹⁸.

4. Es hora ya de mirar algunos de los datos presentados hasta aquí desde una perspectiva de conjunto. La organización métrica de *Cada uno para sí*, por ejemplo, ofrece materia para algunas reflexiones generales. Comparando la estructura métrica de esta comedia con la de piezas del mismo subgénero como *La dama duende* (1629) y *El escondido y la tapada* (1636), se nota la disminución progresiva del número de cambios de versificación (20 en *La dama duende*, 18 en *El escondido y la tapada*, 13 en *Cada uno para sí*), así como la progresiva desaparición de las quintillas, aunque por lo demás las preferencias del dramaturgo en materia de formas métricas aparecen relativamente estables: neta predominancia del romance, seguido por redondillas, décimas y silvas de pareados¹⁹.

En cuanto a la articulación de los cambios métricos con los cambios de espacio, la actitud de Calderón no parece cambiar de forma significativa con el paso del tiempo: la coincidencia entre cambio de versificación y cambio espacial alterna con momentos en que los cambios de espacio no se subrayan con un cambio métrico; en estos casos, el movimiento se realiza a menudo (así sucede en *Cada uno para sí*) en las palabras de los personajes (espacio dramático) sin reflejarse ni en una entrada/salida del tablado, ni en un cambio de decorado (espacio escénico)²⁰. Por tanto, la articulación en macrosecuencias da cuenta de forma más cabal de la organización interna de la pieza, mientras que sería muy difícil compaginar una segmentación en cuadros con la actitud fluida del dramaturgo hacia los cambios espaciales. Esto no quiere decir que los cambios de espacio no marquen deslindes importantes en la pieza: en el caso de *Cada uno para sí*, se trata de la alternancia Madrid-Toledo, que estructura espacialmente el recorrido amoroso de Félix y Leonor y su relación con Carlos, Enrique y Violante, sus

¹⁷ No profundizo en la interpretación del refrán que titula la comedia, remitiendo a las lecturas distintas de Ruano, 1982 y Vitse, 1984 (quien menciona además otra postura, la de Canavaggio, 1983).

¹⁸ Cabe aquí citar una vez más a Arellano, 1988.

¹⁹ Se echa en falta un estudio de conjunto sobre la versificación dramática calderoniana, que debería ir a completar los trabajos parciales existentes, entre los que citaría al menos a: Marín, 1988; Wooldridge, 1981; Güell, 2004.

²⁰ Casos análogos se dan en *La dama duende* y *El escondido y la tapada* (Antonucci, 2000 y 2002).

antagonistas; de la oposición entre espacio abierto de la calle y espacio cerrado de la casa, que organiza las diferencias entre galanes y damas, y marca el distinto carácter de Leonor y Violante; de la oposición entre el espacio festivo y galante y el espacio aislado del duelo que se da entre III, 2 y III, 3... Pero estos cambios de espacio adquieren todo su valor significativo si se les diferencia, por venir acompañados de un cambio métrico, de los demás desplazamientos espaciales.

En otros aspectos, la segmentación en macro- y microsecuencias basadas en la métrica no varía de forma determinante los resultados analíticos, con respecto a las observaciones que pueden hacerse desde otro tipo de acercamiento. La relación entre los personajes, con sus paralelismos y oposiciones, y las complejas dinámicas de la intriga, han sido ya dilucidadas con acierto por Ruano, que para estudiar esta pieza no ha practicado ningún tipo de segmentación. Sin embargo, creo que deberíamos desechar cierto moralismo que aflora aquí y allá en la lectura, en otros aspectos impecable, de Ruano²¹. No creo, por ejemplo, que el matrimonio final de Carlos y Violante sea una solución de repliegue, apresurada y sin amor. Si es cierto que para ambos es una decepción renunciar, el uno a Leonor, la otra a Félix, no hay que olvidar el que a esta decepción se le sigue, inmediatamente después, la afirmación de su anterior compromiso por encima de la voluntad del padre de Violante, lo cual supone a su vez una decepción para otros dos personajes: don Enrique y don Luis. En este sentido, se trata de un desenlace feliz, cómico, que en absoluto «could very well provide material for an honour tragedy», como afirma Ruano siguiendo una línea interpretativa iniciada por Wardropper²².

Esto no quita que se trate de un matrimonio y de un amor de categoría inferior, por decirlo así, con respecto al de don Félix y Leonor. De hecho, es un recurso estructural muy frecuente en el teatro calderoniano, sobre todo en el sector cómico, el de establecer un contraste entre un personaje muy digno y desinteresado, y otro más oportunista, con menos escrúpulos. Este contraste puede crearse tanto entre los galanes (es el caso, entre otros, del que se establece entre don Alonso y don Juan en *No hay burlas con el amor*) como entre las damas (es el caso, por ejemplo, del que se da entre Laura y Marcela en *Casa con dos puertas mala es de guardar*), y es una de las formas que toma la afición de Calderón por el tema del doble. También se repite a menudo en las comedias de Calderón la presencia de galanes poco nobles en el comportamiento y de escasa firmeza amorosa, cuyo destino final suele ser de dos tipos: o se quedan sin dama (como en *El astrólogo fingido* o en *Hombre pobre todo es trazas*)²³, o deben casarse a su pesar (es el

²¹ Me refiero al ya muy citado Ruano, 1982, que se resiente muchísimo de los conocidos planteamientos de Parker y de Wardropper (algo que señalaba ya Vitse, 1984, en su reseña de la edición). Sin embargo (véase lo dicho en la nota 16), en años más recientes Ruano cambia radicalmente su forma de abordar la interpretación del macrogénero comedia.

²² Ruano, 1982, p. 116.

²³ Sin embargo, el que un galán se quede sin dama al final de la comedia no significa necesariamente que debe expiar algún tipo de culpa. Es el caso, en *Cada uno para sí*, de don Enrique, al que Ruano le achaca como culpa la de ser rencoroso hacia su rival Carlos y de valerse de medios poco correctos para ver a su amada Leonor; cosas, ambas, muy comunes por lo demás en los galanes de comedia. El hecho es que el personaje de don Enrique responde a un tipo teatral característico del subgénero de capa y espada, el del «galán suelto» (bien estudiado por Serralta, 1988). Los experimentados espectadores de la época estarían en condiciones de prever su frustración final ya desde las primeras fases del primer acto: ya que don Enrique sólo

caso de *Mañanas de abril y mayo*, o de la muy controvertida *No hay cosa como callar*). Puestos a valorar las implicaciones semánticas de este recurso, ¿podemos admitir la idea de que este destino final (y por tanto también el matrimonio entre Carlos y Violante) sea una forma de castigo, de “justicia poética”? Yo creo que sí, a condición de que se entienda correctamente que este castigo se enmarca de lleno en las coordenadas de la comedia, pues no es sino un clásico ejemplo de inversión cómica, en la que al personaje “negativo” se le obliga a hacer algo que no deseaba hacer, lo cual suscita la risa, que no la compasión, del espectador. También hay que entender correctamente que esta “negatividad” (que no “maldad”, porque si no nos encontraríamos en un ámbito trágico) es un fallo cómico, pues deriva de un desajuste entre la nobleza estamental del personaje y sus comportamientos, es decir, de una ruptura del decoro.

Reconocer la comicidad de la pieza no quiere decir, por supuesto, desvirtuar su significado, sino simplemente reconocer correctamente cuáles son sus finalidades. La finalidad fundamental de estas piezas es la de entretener y divertir a los espectadores, mostrando desde una perspectiva ligera y a menudo hasta burlona temas como el del honor, de las relaciones entre hombre y mujer, entre amigos, hermanos y primas, que es lo que se hace en *Cada uno para sí* como en tantas otras comedias calderonianas de capa y espada. Por otra parte, es evidente que el ideario de Calderón sigue siendo el mismo, tanto en las comedias como en las obras serias; de allí que pueda notarse a menudo, como sucede en *Cada uno para sí*, una jerarquía entre los personajes, según su mayor o menor respeto del código de comportamiento noble. Una jerarquía que, como he tratado de mostrar, se refleja en la construcción misma de la pieza, según la pone de manifiesto un análisis atento a la imbricación entre métrica y articulaciones espaciales.

aparece en I, 2, mientras que don Félix y don Carlos aparecían ya en I, 1, y su orden de aparición es claro reflejo del orden jerárquico que se les concede en la obra.

Versificación	Tiempo	Espacio dramático	Tablado vacío	Macrosecuencias	Microsecuencias			
1-580 romance <i>é-o</i>	I día, de noche	Toledo, calle	580	1: Don Félix y don Carlos				
581-908 redondillas	II día, por la tarde	Madrid, casa de don Enrique; luego, casa de Leonor	(756)	2	a: Juana, Simón y Hernando			
909-958 décimas			1332		b: don Félix y Leonor			
959-1332 romance <i>á-a</i>					c: equívocos, escondites y celos amenazan la armonía amorosa			
1333-1738 romance <i>é-a</i>	III día, por la mañana	Madrid, casa de don Enrique	1738	1: Don Félix y don Enrique				
1739-1838 redondillas					Toledo, casa de Violante, luego calle, luego casa de Carlos y otra vez calle	2284	2	a: Leonor y Violante
1839-2284 romance <i>í-o</i>								b: Carlos, Violante y Leonor; Carlos, Félix y Enrique
2285-2362 silva de pareados					Toledo, casa de Violante	2596	3	a: Leonor y Violante
2363-2596 romance <i>á-e</i>								b: Leonor, Violante y Félix (1)
2597-3130 romance <i>á-o</i>	III día, por la tarde	Toledo, posada de don Félix, luego casa de Violante	3130	1: Leonor, Violante y Félix (2)				
3131-3358 redondillas					Toledo, posada de don Félix y luego jardines cerca del Tajo	3358	2: Leonor, Violante y Félix (3)	
3359-3676 romance <i>é-e</i>								Toledo, castillo de san Cervantes
3677-3796 romance <i>í</i>					b: desenlace y constitución de las parejas			

Referencias bibliográficas

- ANTONUCCI, Fausta, «Sobre construcción y sentido de *La dama duende* de Calderón», *Rivista di filologia e letterature ispaniche* (Pisa), 3, 2000, pp. 61-93.
- , «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, eds. François Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana (BAH, 17), 2002, pp. 57-81.
- , «La imbricación de lo visual y lo auditivo en la construcción de *El verdadero Dios Pan*», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, eds. I. Arellano y E. Cancelliere, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 25-39.
- ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, pp. 27-49; ahora en *Id.*, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 37-69.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Cada uno para sí*, ed. José María Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1982.
- CANAVAGGIO, Jean, «Calderón entre refranero y comedia: de refrán a enredo», en *Aureum Saeculum Hispanum. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, pp. 27-35; ahora en *Id.*, *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2000, pp. 191-200.
- GÜELL, Mónica, «Usos dramáticos de la versificación en *La hija del aire* de Calderón», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002)*, eds. M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, vol. II, pp. 977-992.
- LOTMAN, Jurij M., «Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura», en J. M. Lotman y B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura* (1973), Milano, Bompiani, 1975, pp. 145-181.
- MARÍN, Diego, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 35-36, 1982, pp. 95-113.
- OLEZA, Juan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, 3, 1981, pp. 153-223; ahora en *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*, ed. J. L. Canet Vallés, London, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.
- RUANO DE LA HAZA, 1982 (ver Calderón, *Cada uno para sí*).
- , «La escenificación de la Comedia», en José María Ruano de la Haza y John Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia (NBEC, 8), 1994a, pp. 247-607.
- , «La comedia y lo cómico», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, eds. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994b, pp. 269-285.
- SERRALTA, Frédéric, «El tipo del “galán suelto”: del enredo al figurón», *Cuadernos de teatro clásico*, I, 1988, pp. 83-93.
- VAREY, John E., «The essential ambiguity in Lope de Vega's *Peribáñez*: theme and staging», *Theatre Research International*, 1, 1976, pp. 157-178; ahora en *Id.*, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 113-133.
- VITSE, Marc, reseña de: Pedro Calderón de la Barca, *Cada uno para sí*, ed. José María Ruano de la Haza, *Criticón*, 27, 1984, pp. 109-128.